التكرار وعلامات الأسلوب
في قصيدة (نشيد الحياة) للشابي
"دراسة أسلوبية إحصائية"

الأستاذ الدكتور أحمد علي محمد [*]

الملخص

ينهض التكرارُ في النّصوص الأدبية في أحايين كثيرة، إذا ما استحال نسقاً لغوياَ خاضعاً لقاعدةٍ ما تارةً، ومنحرفاً عن القاعدة تارة أخرى، سمةً أسلوبيةً وعلامةً فارقةً تسعف بتلمسٍ الخاصة المميزة التي يتحلى بها الأسلوب الأدبي، من أجل ذلك يسعى هذا البحث المختصر إلى دراسة معدلات التكرار التي تشير من خلال الجداول البيانية إلى العلامات الأسلوبية الفارقة لقصيدة "نشيد الحياة" للشابي محاولاً بيان وظيفة هذا الأسلوب على مستوى التركيب اللّغوي للنص المدروس أو النسق، وعلى مستوى البناء النصي عامة، متوسلاً بالإجراء الأسلوبي الإحصائي لبلوغ هذه الغاية.

---

[*] قسم لغة عربية- كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة البعث

1 المهاد النّظري للبحث (المجال وإجراءات المنهج):

يشتمل المهاد النظري للبحث على:

أ. مقاربة موضوعية تحيل على مجال الدّرس الأُسلوبي عند العرب في طوره التأسيسي عند عبد القاهر الجرجاني بوصفه من السابقين الذين تنبهوا على أهمية العلامات الأسلوبية للكلام.

ب. استعراض منهجي مختصر للمبحث الأسلوبي ممثلاً بأهم أعلام الأسلوبية في الغرب(1).

ت .مفهوم الأسلوب كما تكشف عنه أهم المباحث العربية والغربية.

ث. تقديم توصيف للمنهج الإحصائي المتبع في هذه الدراسة.

أ: مجالات الدّرس الأسلوبي عند العرب (عبد القاهر الجرجاني):

تمثل آراءُ عبد القاهر الجرجاني حضوراً قوياً في المبحث الأسلوبي العربي، إذ قدم تصوراً دقيقاً لمفهوم الأسلوب فذكر:"أنّه الضربُ من النّظم والطريقة فيه"، ثم أشار إلى أنّ مجالات الأسلوب في النّظم لا تخرج عن ترتيب الألفاظ في أنساق بصورة تتبع ترتيب المعاني في نفس المتكلم، ومن خلال ذلك تنبه على صلة النَّحو بالمعاني فقال في كلامه على النّظم:"أنْ تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النّحو وتعمل على قوانينه وأصوله"(2)، وعلى هذا الأساس غدا النّحو متصلاً عنده بالمستوى الجمالي مثل اتصاله بالاستخدام اللغوي المثالي، إذ النّحو لا يعني بنظره العلم بمواضع الإعراب، فهذا كما يشير أمر مشترك بين النّاس، وهو ليس مما يُستنبط بالفكر

---

[1] - من أمثال شارل بالي وكروسو وماروز وألمان وشبيتزر وبارت وريفاتير وفوسلروألونسو...

[2] - الجرجاني، عبد القاهر (دلائل الإعجاز تحقيق محمود شاكر نشر مكتبة الخانجي بمصر)ص:361.

والروية، وليس لأحد فضل على غيره إذا علم أنّ الفاعل مرفوع والمفعول منصوب، فهذه إمكانات متحققة في العلم، وإنّما المزية تكمن في الوصف الموجب للإعراب(1)، فأدرك بذلك نظام اللُّغة من خلال النّحو، وهو نظام يختلف في تراكيبه من جنس في الكلام إلى جنس آخر، والمقارنة تظهر من خلال اعتماد كلِّ متكلم على إمكانات محددة من إمكانات النّحو، وإنْ تشابهت المعاني بين تركيب وتركيب، فإنَّ الفروق تظهر بعدئذٍ في نظام الكلام، من أجل ذلك يغدو نقل المعنى وتأديته بالصورة الموضوع عليها محالاً؛ لأنّنا سنجد صياغة جديدة يتحول إليها المعنى بمجرد نقله من سياق إلى سياق آخر، يقول:"ولا يغرنّك قول النّاس قد أتى بالمعنى بعينه وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه فإنّه تسامح منهم، والمراد أنّه أدى الغرض فأمّا أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأول حتّى لا تعقل ههنا إلا ما عقلته هناك، وحتّى يكون حال الصورتين المشتبهتين في عينيك كالسوارين والشنفين ففي غاية المحال"(2).

خَلُصَ عبد القاهر في تأييده علاقة النّحو بالنّظم وبالأسلوب إلى أنّ النحو بإمكاناته الواسعة يتيح لكلّ منشئ قدراً من التميز الدال على خصوصية نظمه، إذْ الألفاظ في ذاتها لا ينجم عن استعمالها فضلٌ للقائل، لأنّها لا تختص بأحد دون آخر، وإنّما تكون الخصوصية للنّظم والتركيب.

إنّ الألفاظ عند عبد القاهر ما هي إلا رموز للمعاني، لهذا فهي لا تكتسب صفة الفصاحة في ذاتها، لأنّ الفصاحة عنده سمة للمتكلم من دون واضع اللغة، والمتكلم ليس بمقدوره أن يزيد من عنده باللفظ شيئاً ليس في اللّغة ؛ فإنْ فعل ذلك خرج على اللّغة، وعليه لا يكون المتكلم متكلماً إلا إذا استعمل اللّغة على ما وضعت له، وفي ذلك

---

[1] - المصدر السابق.

[2] - المصدر السابق.

دلالة عنده أنّ الفصاحة لا تتصل باللّفظ بمثل اتصالها بالتركيب، وقد ضرب على ذلك مثالاً بقوله: "فإذا قلت في لفظ "اشتعل" من قوله تعالى "واشتعل الرأس شيباً" إنّها في أعلى مرتبة من الفصاحة لم توجب تلك الفصاحة لها وحدها، ولكن موصولاً بها الرأس معرفاً بالألف واللام ومقروناً إليه الشيب منكراً منصوباً"(1). وإدراكه خاصية الأسلوب في ضوء النّحو على هذه الجهة من الدّقة والشمول جعله يلتقي مع علماء اللّغة المحدثين في أكثر من موضع. وكما أنّ ثمةَ ارتباطاً قوياً بين النّحو والنّظم من جهةٍ، وبينهما وبين الأسلوب من جهة ثانية، فإنّ هنالك علاقةً عضوية بين الأسلوب والبلاغة عند عبد القاهر، تبدو لنا من خلال اهتمامه بالمعنى والدّلالة والغرض والمجاز من استعارة وكناية وتمثيل، إذ الدّلالة لا يبعث عليها الكلام العادي، وإنّما يكون الباعث عليها المجاز الذي يجري وفق آلة النّحو أساساً يقول:" إنّ الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من مقتضيات النّظم، وعنها يحدث وبها يكون ؛ لأنّه لا يتصور أن يدخل شيءٌ منها في الكلم، وهي أفراد لم يتوافر فيما بينها حكم من أحكام النّحو، فلا يتصور ههنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون أُلِّفَ مع غيره"(2). وعلى هذا النّحو تسنى لعبد القاهر وضع أساس لدراسة الأسلوب، وهو أساس يتيح للمنشئ استخدام اللّغة على نحو يكشف عن خصوصيتها وجماليتها .

ب : مجالات البحث الأسلوبي في الغرب:

وسّعت الدراساتُ اللّغوية الحديثة في الغرب مجالات البحث الأسلوبي لتشمل جوانب مختلفة في التعبير اللّغوي، فكانت نظرية "فرديناند دوسوسير"(1857-1913م) في اللّغة تسعى إلى توضيح علاقة اللّغة بالكلام، وتحليل الرموز اللّغوية، ودراسة التركيب العام للنّظام اللّغوي، وما ينطوي عليه من صور صوتية ودلالية، تمثل

---

1 - الجرجاني، عبد القاهر (دلائل الإعجاز) ص:46.

2 - المصدر السابق.

علاقات اعتباطية في البدء إلا أنها سرعان ما تتحول إلى رموز في أثناء انصهارها ضمن الإطار التركيبي للغة، أو من خلال نظام يسهم في تأصيل علاقة رمزية بين الدال والمدلول، غير أنّ النظام اللّغوي الذي تكلم عليه دوسوسير في محاضراته لم يسلم من الاعتراضات بوصفه موضعياً لا يربط نظام اللغة بنظام أشمل، وقد أفاد "بالي" (1865-1947م) من أفكار دوسوسير في عَدِّ اللّغة نظاماً من العلامات تُبرِزُ الجانب الفكري والانفعالي للمتكلم، إلا أنّه لم يحفل باللّغة الأدبية، وكان ذلك كما يشير د.محمد عبد المطلب من الأسباب الداعية لتجاوز آرائه في مجال دراسة الأسلوب.(1)

ثم برز "كريسو" ليعيد الاعتبار إلى اللّغة الأدبية بعدما أبعدها "بالي" عن المجال الأسلوبي، فوجد في الأدب شكلاً من أشكال التواصل الجمالي بين المؤلف والمتلقي، ونحا "ماروز" نحو "كريسو" في التركيز على لغة الأدب في التحليل الأسلوبي، مستقصياً ظواهرها مثل علاقة المحسوس بالمجرد، والمجمل بالمفصل، والحقيقة بالمجاز، والشعر بالنثر، واللفظ بالتركيب.(2)

ولما جاء "آمادو ألونسو" حاول في دراساته الأسلوبية التي أقامها على أشعار بابلو نيرودا، إيجاد لقاء بين النّقد الأدبي والأسلوبية بغية إبراز السّمات الأسلوبية للمنشئ من خلال نتاجه، مركزاً على علاقة الأديب بالأثر، وعلاقة الدال بالمدلول من خلال التركيب، وما ينجم عن كلّ ذلك من عناصر معنوية وتأثيرية. متجاوزاً نظرة دوسوسير التي تشف عن علاقة اعتباطية بين الدال والمدلول، لتتحول تلك العلاقة عنده إلى علاقة سببية، مما جعل للدراسة الأسلوبية أهدافاً تتركز في معظمها حول الغاية التوصيلية للغة، ولعل أهم ما نجم عن مباحث "ألونسو" توضيح الكيفية التي يبنى بها الجسر بين الدال والمدلول، وهو في حال التكوين. ويلاحظ الدارسون أنّ محاولته تحديد العلاقات المتشابكة داخل العمل الأدبي أوقعته في متاهات غامضة، ولاسيما

---

1 - عبد المطلب، محمد (البلاغة والأسلوبية ط الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1984م) ص:173

[2] - عبد المطلب، محمد (البلاغة والأسلوبية) ص : 87.

عندما تكلم على اللحظة الاستشراقية التي تتداخل مع عوالم غامضة من الأفكار والعواطف والتهويمات والذكريات.(1)

أما الشكلانيون الرّوس فقد بذلوا جهوداً تذكر في باب الدراسات الأسلوبية، إذ تركزت مباحثهم حول الجوانب الفنية للأدب منطلقين من اللّغة، مركزين على دراسة الأصوات المتكررة، وتمثيل وحداتها الدلالية، ودراسة البنى النحوية، وجزئيات الصورة، مبينين كيفية تفاعل هذه المستويات في النتاج على نحو شامل.

وفي ألمانيا ظهر "كارل فوسلر" الذي أطلق اسم الأسلوبية على الناحية التي تدرس اللّغة في علاقتها بالخلق الفردي، ولاحظ في معرض دراسته للّغة أنّ الذي يتطور ليس الفن وإنّما التكنيك أو الجهد الفردي الذي يقدمه المبدع . وقد تبعه "أولمان" فربط بين الأسلوبية والألسنية.أمّا "بيرس "فقد وضع المباحث الأسلوبية قبالة السيميولوجيا فدرس الرموز ودلالاتها وعلاقاتها بالموضوعات المتصلة بالطبيعة والإنسان، وهذا ما أسهم في تطور الاتجاهات التحليلية في النقد الأدبي، في حين ركز "جاكبسون" على اللّغة والإنشاء، وكان ذلك في محاضرة له بهذا العنوان ألقاها في أمريكا سنة 1960م، وكانت الأسلوبية قد أفادت من جهود "رينيه ويليك"" وأوستن وارين"ولاسيما مجال النظرية الأدبية التي لا تنظر إلى النتاج الأدبي بوصفه وثيقة اجتماعية أو تاريخية، أو موعظة أو كشفاً دينياً أو تأملاً فلسفياً، وإنّما بوصفه لغةً بالمقام الأول .(2)

ث: مفهوم الأسلوب:

انكشّف مفهوم الأسلوب في المباحث العربية على يد عبد القاهر الجرجاني كما أشرنا آنفاً، إذ وضع له تعريفاً بقوله: "هو الضرب من النّظم والطريقة فيه"(3). ولمّا جاء حازم القرطاجني وسّع مفهوم الأسلوب ليشمل النتاج الأدبي كلّه بما ينطوي عليه

---

[1] - المرجع السابق. ص: 179

[2] - المرجع السابق. ص: 184

[3] - الجرجاني، عبد القاهر (دلائل الإعجاز) ص: 68

من عناصر متصلة بالصياغة أو بأغراض الشِّعر خاصة إذ يقول:"لمّا كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد، ومسائل منها تقتنى، وكانت تحصل للنّفس بالاستمرار على تلك الجهات، والنقلة من بعضها إلى بعض، وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيئة تُسمّى الأسلوب وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النّظم إلى الألفاظ"(1). وقد وقف ابن خلدون عند تعريف الأسلوب فذكر أنّه:"المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي تفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض...، إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص"(2).

وإذا ما انتقلنا إلى العصر الحديث وجدنا أهم محاولة استهدفت تحديد مفهوم الأسلوب دراسة أحمد الشايب الذي عرفه بقوله:"هو الصورة اللفظية التي يُعَبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار"(3).أمّا علماء اللّغة الغربيون فقد وضعوا تعريفات عدّة للأسلوب أظهرها ما ذكره "بالي" من أنّه " مجموعة من عناصر اللّغة المؤثرة عاطفياً في المستمع"(4). وما ذكره "أمادو ألونسو" بقوله هو "الطريقة التي يتكون بها العمل الأدبي في جملته وعناصره التفصيلية، وهي التي تحدد أنماط المتعة الجمالية

---

[1] - القرطاجني، حازم (منهاج البلغاء تحقيق محمد الخوجة ط3 دار الغرب الإسلامي بيروت 1986م) ص: 363 .

[2] - ابن خلدون (المقدمة ــ طبع دار الكتاب اللبناني بيروت 1981م) ص489.

[3] - فضل، صلاح (علم الأسلوب ــ ط1 دار الآفاق الجديدة بيروت 1985م) ص:100.

[4] - المرجع السابق . ص: 75

الناجمة عنها"[1]. أمّا رولان بارت فقد رأى أنّ الأسلوب لغة تتميز بالاكتفاء الذاتي وتغرس جذورها في أسطورية المؤلف[2].

ث: المنهج الأسلوبي الإحصائي:

حاول الأسلوبيون من خلال المنهج الإحصائي في دراساتهم توخي الموضوعية، كما هو الشأن عند "جيرو" الذي عدَّ الأسلوب "انزياحاً كمياً بالقياس إلى معيار"[3]، و"كوهين" الذي ميز الأسلوب الشعري بمقدار انزياح قصيدة ما عن مجموعة قصائد لشاعر ما بغية تحديد مجالات الشعرية في تلك القصيدة[4]، وبذلك تم الربط بين الإحصاء والأسلوبية لتغدو الظاهرة الشعرية قابلة للمقايسة وللمعيارية، وقد خطا "ستيفن أولمان" بالدراسة الأسلوبية خطوات مهمة في محاولة لتخطي الاشتراطات الشكلية لهذا المنهج، فعمد إلى تمييز مجموعة من الكلمات التي سماها (المفاتيح) من خلال رصد معدلات تكرارها في نص ما، ومن ثم ربطها بالسياق لتقديم مقاربات أسلوبية إحصائية تتخطى الجانب الإحصائي الشكلي ليتسنى له تفسير النّصوص تفسيراً نفسياً أو وظيفياً [5].

وعلى هذا النحو انطلقت الأسلوبية الإحصائية من فرضية ترجح الكم والقيم العددية على الحدس، من أجل ذلك تركز الاهتمام على إحصاء العناصر المعجمية وقياس طول العبارات، ودراسة العلاقات بين الأسماء والأفعال، ويرى "هنريش بليت" أنّه كلّما كانت المقاييس المعتمدة في التحليل الإحصائي متنوعة كانت النتائج دقيقة،

---

[1] - المرجع السابق. ص: 55

[2] - المرجع السابق. ص: 83

[3] - كوهين، جان (بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار توبقال المغرب 1986م.) ص:17.

[4] - المرجع السابق.

[5] - عزام، محمد (الأسلوبية منهجاً نقدياً منشورات وزارة الثقافة دمشق 1989م) ص:61.

وكلّما كان المتن المحلل واسعاً كانت الإحصاءات أكيدة .(1) وثمة محاولة جديرة بالإشارة في مجال التطبيق الأسلوبي الإحصائي قدمها سعد مصلوح في كتابه " الأسلوب دراسة لغوية إحصائية" اعتمد فيها على آراء "بوزيمان" في تحديده ظواهر الأسلوب بالحدث والوصف أو بالفعل وبالصفة، وقد اعتمد في ذلك على آلية تفضي إلى حساب عدد الكلمات المعبرة عن الأحداث، والكلمات المعبرة عن الأوصاف، ومن ثم إيجاد حاصل قسمة المجموعة الأولى على الثانية لتحديد القيمة العددية ومن ثم النّظر إلى تلك القيمة بوصفها مؤشراً على الأسلوب الأدبي(2).ويشير حسن ناظم في كتابه (البنى الأسلوبية) إلى جملة من العوائق التي حالت دون نجاح محاولة مصلوح في تطبيقه نظرية العالم الألماني "بوزيمان" على النّصوص العربية منها:

أ إن نظرية "بوزيمان" متمخضة عن طبيعة اللّغة الألمانية، واللّغة العربية تختلف من حيث مستوياتها التركيبية عن اللّغة الألمانية، من أجل ذلك يلاحظ ناظم أنّ سعد مصلوح قد تجاهل خواص اللّغة العربية في تطبيقه هذا المنهج.

ب لم يقدم مصلوح مسوغات كافية لتطبيق نظرية "بوزيمان" على اللّغة العربية، بل اكتفى بتهذيب مفهومي التعبير بالحدث والتعبير بالوصف ليتجاوز معيار انتماء الكلمات إلى أحد المستويين.

ج استبعد مصلوح الأفعال الناقصة والجامدة وأفعال الشروع والجمل التي تقع صفة في كلام العرب وهذا تجاوز للإجراء الإحصائي(3).

---

[1] - بليث، هنريش (البلاغة والأسلوبية ترجمة محمد العمري ط2 طبع دار أفريقية الشرق ــ المغرب 1995م) ص:59.

[2] - مصلوح، سعد(الأسلوب دراسة لغوية أسلوبية ــ ط2 دار الفكر العربي القاهرة 1984م) ص:51.

[3] - ناظم، حسن (البنى الأسلوبية ط1 المركز الثقافي في المغرب 2002م) ص:52

وتوقف محمد عزام عند محاولة "زمب" في منهجه الإحصائي التجريبي ولاسيما ما سماه "بالمتر الأسلوبي" المتمثل بعدِّ كلمات النّص وتصنيفها وفق أشكال بيانية مختلفة دون استخلاص دلالتها الجمالية وقيمها الفنية، مؤيداً جملة من الاعتراضات التي قدمها صلاح فضل في كتابه (علم الأسلوب) بشأن المنهج الإحصائي عامة التي أجملها بقوله: إن المنهج الإحصائي بدائي وعاجز عن التقاط الظلال الأسلوبية المرهفة والإيقاعات العاطفية والتأثيرات الموسيقية في النّصوص، إذ الدراسة الأسلوبية الإحصائية لا تقيم وزناً للسياق، كما أن الحسابات العددية تضفي على البحث نوعاً من الدقة الزائفة، لذا فإن الإحصاء لا يدل على خواص الأسلوب (1).

ومع ذلك فللأسلوبية الإحصائية مزايا عدة أشار إليها غير واحد من الباحثين، منها أنها " تعمل على تخليص ظاهرة الأسلوب من الحدس الخالص لتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجه، ومن هذه الزاوية يمكن للإحصاء أن يكمل مناهج أسلوبية أخرى بصورة فعالة"(2).

لا بد من الإشارة هنا إلى أن الاعتراضات التي تطول الجانب الإحصائي في الدراسات الأسلوبية ذات معنى، وهي من ثَمَّ على قدر كبير من الأهمية، ذلك لأنّ مشكلة الإحصاء في دراسة الأسلوب لا تعني شيئاً ما لم تتصل بالسياق، وما لم تؤدِ في آخر الأمر إلى حكم قيمة، أو أنّها مطالبة في الحقيقية ببيان مواطن الشعرية في نصوص الأدب خاصة، إذ الدقة العددية في دراسة الأسلوب مضللة ما لم تنحل عن وظيفة ما تظهر بموجبها علامات الأسلوب الفارقة، وصحيح أنّ النّهج الإحصائي في الدراسات الغربية أسعف بمعرفة خصائص بعض النّصوص، إلا أنّ المحاولات العربية في هذا الباب مضت وفق نظريات غربية متجاهلة خصوصية النّصوص

---

[1] - فضل، صلاح (علم الأسلوب) ص: 207 .وعزام، محمد (الأسلوبية) ص:71.

2 - .بليث، هنريش ص:59.

العربية كما هو الشأن في دراسة سعد مصلوح التي أشرنا إليها آنفاً. ومن هنا عنَّ لباحث مثل حسن ناظم وهو يقدم دراسة أسلوبية لقصيدة "أنشودة المطر" للسياب الانفلات جزئياً من الإجراءات الأسلوبية، معتمداً على تحليل البنى العروضية والإيقاعية والصوتية قبل الولوج في دراسة المستويين التركيبي والدلالي للقصيدة، مدللاً بذلك على حيوية المقاربة في هذا الباب.

وفي هذا المبحث الذي نقدمه لدراسة العلامات الأسلوبية في قصيدة الشابي نتوخى الولوج -ما أمكن- في بنية النّظام اللغوي من خلال التركيز على السياق في تلك القصيدة محاولين بيان ما تنطوي عليه من مؤشرات أسلوبية دالة على تفردها، مهتمين للوصول إلى هذه الغاية بدراسة معدلات التكرار والصيغ الاسمية والفعلية والضمائر ومن ثم البناء الكلي للقصيدة.

2. المجال التطبيقي للدراسة:

ويشتمل على المناحي الآتية:

أ. النص موضوع الدراسة.
ب. ظواهر التكرار ودلالاتها الموضوعية.
ت. معدلات التكرار من خلال الجداول الإحصائية ومؤشراتها الموضوعية.
ث. علامات الأسلوب في النص.
ج. وظيفة اللغة.
ح. أثر التكرار في الإيقاع.
خ. أثر التكرار في السياق النصي وفي البناء عامة.

أ : **النص** (من المتقارب):

1. إذا الشّعب يوماً أراد الحياة فلا بدَّ أن يستجيبَ القدرْ
2. ولابدَّ لليل أن ينجلي ولا بُدّ للقيد أن ينكسرْ
3. ومن لم يعانقه شوق الحياة تبخر في جوها واندثر

4. فويلٌ لمن لم تشْقْهُ الحياة   من صفعة العدم المنتصر
5. كذلك قالت لي الكائنات   وحدثني روحها المستتر
6. ودمدمت الرّيح بين الفجاج   وفوق الجبال وتحت الشَّجر
7. إذا ما طمحت إلى غاية   ركبت المنى ونسيت الحذر
8. ولم أتجنبْ وعور الشِّعاب   ولا كبّة اللّهب المستعر
9. ومن لا يُحبُّ صعود الجبال   يعشْ أبدَ الدّهر بين الحفر
10. فعجَّت بقلبي دماءُ الشّباب   وضجَّت بصدري رياحٌ أُخرْ
11. وأطرقت أصغي لقصف الرّعود   وعزف الرّياح ووقع المطر
12. وقالت لي الأرض لما سألت   أيا أمُّ هل تكرهين البشر
13. أبارك في النّاس أهل الطموح   ومن يستلذُّ ركوب الخطر
14. وألعن من لا يُماشي الزَّمان   ويقنع بالعيش عيش الحجر
15. هو الكون حيٌّ يُحِبُّ الحياة   ويحتقر الميْتَ مهما كَبُرْ
16. فلا الأفقُ يحضن َميْتَ الطيور   ولا النّحل يلثم مَيْتَ الزَّهر
17. ولولا أمومةُ قلبي الرؤوم كما   ضمت الميْتَ تلك الحفر
18. فويل لمن لم تشقه الحياة   من لعنة العدم المنتصر
19. وفي ليلة من ليالي الخريف   مثقّلة بالأسى والضجر
20. سكرت بها من ضياء النّجوم   وغنيت للحزن حتّى سكر
21. سألت الدّجى هل تعيد الحياة   لما أذبلته ربيع العُمر
22. فلم تتكلم شفاه الظّلام ولم   تترنم عذارى السحر
23. وقال لي الغاب في رقة   محببة مثل خفق الوتر
24. يجيء الشتاء شتاء الضباب   شتاء الثلوج شتاء المطر
25. فينطفئ السّحر سحر لغصون   وسحر الزّهور وسحر الثمر
26. وسحر المساء الشجيّ الوديع   وسحر المروج الشهي العطر

27. وتهوي الغصون وأوراقها   وأزهار عهد حبيب نضر
28. وتلهو بها الرِّيح في كلِّ واد   ويدفنها السّيل أنّى عبر
29. ويفنى الجميع كحُلم بديع   تألق في مهجة واندثر
30. وتبقى البذور التي حُمّلت   ذخيرة عمر جميل غبر
31. وذكرى فصول ورؤيا حياة   وأشباح دنيا تلاشت زُمر
32. معانقة وهي تحت الضّباب   وتحت الثلوج وتحت المدر
33. لَطيْفِ الحياةِ الذي لا يُمَلُّ   وقلب الرّبيع الشذيّ الخَضِرْ
34. وحالمة بأغاني الطيور   وعطر الزّهور وطعم الثمر
35. ويمشي الزّمان فتنمو صروف   وتذوي صروف وتحيا أُخَرْ
36. وتصبح أحلامها يقظة   موشحة بغموض السَّحر
37. تسائل أين ضباب الصباح   وسحر المساء وضوء القمر
38. وأسراب ذاك الفراش الأنيق   ونحل يغني وغيم يمر
39. وأين الأشعة والكائنات   وأين الحياة التي أنتظر
40. ظمئتُ إلى النّور فوق الغصون   ظمئت إلى الظلِّ تحت الشَّجر
41. ظمئت إلى النبع بين المروج   يغني ويرقص فوق الزَّهر
42. ظمئت إلى نغمات الطيور   وهمس النسيم ولحن المطر
43. ظمئت إلى الكون أين الوجود   وأنى أرى العالم المنتظر
44. هو الكون خلف سُبات الجمود   وفي أفق اليقظات الكُبَر
45. وما هو إلا كخفق الجناح   حتّى نما شوقها وانتصر
46. فصدعتِ الأرضُ من فوقها   وأبصرتِ الكونَ عذب الصُّور
47. وجاء الربيع بأنغامه   وأحلامه وصباه العطر
48. وقبلها قبلاً في الشفاه   تعيد الشباب الذي قد غبر
49. وقال لها قد منحت الحياة   وخلدت في نسلك المدّخر

50. وباركك النور فاستقبلي   شباب الحياة وخصب العمر
51. ومن تعبد النّورَ أحلامُه   يباركه النّور أنى ظهر
52. إليك الفضاء إليك الضياء   إليك الثرى الحالم المزدهر
53. إليك الجمال الذي لا يبيد   إليك الوجود الرحيب النضر
54. فميدي كما شئت فوق الحقول   بحلو الثمار وغضِّ الزّهر
55. وناجي النسيم وناجي الغيوم   وناجي النّجوم وناجي القمر
56. وناجي الحياة وأشواقها   وضنة هذا الوجود الأغر
57. وشفَّ الدُّجى عن جمال عتيق   يشبُّ الخيال ويُذكي الفِكَرْ
58. ومدَّ على الكون سحر غريب   يصرّفه ساحر مقتدر
59. وضاءت شموع النّجوم الوضاء   وضاع البخور بخور الزّهر
60. ورفرف روح غريب الجمال   بأجنحة من ضياء القمر
61. ورنَّ نشيد الحياة المقدس   في هيكل حالم قد سُحرْ
62. وأعلن في الكون أنّ الطموحَ   لهيبُ الحياة وروح الظفر
63. إذا طمحت للحياة النّفوس   فلابُدَّ أن يستجيب القدر

ب: ظواهر التكرار في النّص:

ليست الغاية من التكرار في النّصوص الأدبية مقصورةً على تقوية جانب الخطاب، ذلك لأنّ التكرار في حقيقة أمره خرقٌ لمبدأ الاستبدال، إذ التَّصور النَّقدي الحديث إزاء التعبير الأدبي ينصر ذلك المبدأ، زاعماً أنّ المنشئ بوسعه أن يُخرج المعاني الشّعرية بهيئات من الألفاظ المترادفة، بمعنى أنّه إذا عَنّ لمنشئ الكلام معنىً اختار كلمةً ما تخرجه من حيز التّصور إلى حيز الواقع، حينئذٍ تنعزل سائر الكلمات التي بوسعها حمل المعنى ذاته، وهذا التّصور كما يُفهم منه اليوم يرجح ما يسمى بمبدأ الاختيار أو الاستبدال، مما يحيل مسألة التعبير إلى عملية آلية تُنجز بصورة واعية،

وهذا تصور وهمي؛ ذلك لأنّ الاستبدال إن وجد يُنجز بصور لا واعية، وهو من ثَمَّ محكوم بحاجة نفسية تنتفي معها القصدية، بدليل التكرار اللّفظي الذي لا يسمح للمنشئ بالاختيار، وعليه يمثل التكرار حاجة ضاغطة تحرج المنشئ في كثير من الأحيان، ليظل مشدوداً إلى كلمة بعينها إلى أن تبلغ حدَّ الإشباع حينئذٍ يدعها بعد أن يفرغ كامل شحناته النفسية فيها.

إذن للتكرار مبعثٌ نفسي، وهو من ثَمَّ مؤشر أسلوبي يدل على أنَّ هنالك معاني تُحْوِجُ إلى شيء من الإشباع ولا شيءَ سوى ذلك، والنّص الذي بين أيدينا يعضد هذه الفكرة من الجهة التي تدلُّ على أنَّ المنشئ في أثناء نظمه النَّص كان يواجه ضرباً من الأسر المتمثل بالتكرار اللفظي، وقد جاء ذلك التكرار في القصيدة وفق مجالين اثنين: الأول :مجال تكراري متناثر يركز فيه المنشئُ على كلمة بعينها تتوزع بلا انتظام في القصيدة عامة، والثاني مجال تكراري مركز يظهر في مواضع محددة من القصيدة، وهذا النمط أشبه بموجات متوالية ما إن ينفلت الشّاعر من موجة حتّى يقعَ تحت تأثير موجة أخرى، ليظل معلقاً بتلابيب هذا الأسلوب إلى أن تنتهي القصيدة.

المجال الأول:

ركز النّص ضمن مجاله الأول على كلمة (الحياة) في خمسةَ عشر موضعاً في الأبيات (ب1 ب3 ب4 ب15 ب18 ب21 ب31 ب33 ب39 ب 49 ب50 ب56 ب61 ب62 ب63) ليدل على تحوّل هذه الكلمة إلى مفتاح يمكّن من الولوج في قلب النّص، ومن ثم يسهم في إبراز الفكرة المركزية للقصيدة التي تدور حول الكون وظواهره والحياة وسننها، كما يحيل على المغزى الذي يشخص خلف الكلمة المفتاح وفحواه : أنّ للحياة نشيداً وإرادةً ومنطقاً ينبغي على الأحياء معرفته والإفادة منه لبلوغ السّعادة، وقد تمثل ذلك النشيد بالطموح الذي أشير إليه في البيت الثاني والستين ليغدو النّص برمته مستأصلاً من رحم الحياة الهادفة أو الطامحة، من أجل ذلك تكوّر على

هذا المعنى مؤسساً لنفسه بنية يلتقي فيها هدف الوجود مع هدف الموجود، وقد اندرجت سائر الدلالات تحت هذا الإطار، فمن خلال نشيد الحياة الطامح تنبثق الإرادة ويستجيب القدر كما هو الشأن في (ب1) وينجلي الليل وينكسر القيد كما هو الحال في (ب2) ويتقهقر العدم كما في (ب4) ...

وهذه الفكرة من شأنها تفجير الثورة في نفس الإنسان كي يحيا حراً كهبوب الريح وقصف الرعود وطلاقة الكون وضياء النجوم وسحر المروج وقلب الربيع وأغاني الطيور، فهذا هو نشيد الحياة المقدس الذي يجدر بالإنسان أن يردده إذا ما أراد حياة كريمة طامحة.

إن القصيدة بتركيزها على الحياة تريد أن يمضي الإنسان في وجوده على سنن الطبيعة، فإذا كانت أقانيمها مقسومة بين البشر والأشياء، فإنّ المعنى المتصل بالحرية مفقود في حياة البشر، ومتحقق في الطبيعة لهذا كانت لابد أن تتصل حياة البشر بالطبيعة لتكتمل السعادة وتتحقق الأمثولة من الحياة والوجود.

المجال الثاني:

شكّل التكرار الذي سميناه متناثراً حقولاً دلالية تنصر الكلمة المركزية أو المفتاح في النّص، أعني كلمة الحياة، فجاءت مجموعات لفظية مكررة أخرى لتضفي نوعاً من الإيحاء على النص لتكتمل به مغازيه، فمن أجل ذلك كُررت كلمة (شتاء) في (ب24) في أربعة مواضع، واحد منها جاء على هيئة تكرار مركب (يأتي الشتاء شتاء)، والتكرار الثاني ارتبطت فيه كلمة شتاء على جهة الإضافة بالضباب فقال (شتاء الضباب) وكذا في الثالث (شتاء الثلوج) وفي الرابع (شتاء المطر)، وواضح أن ثمة تدرجاً يشي به التكرار هنا برز بقدوم الشتاء الذي يبدأ وفق التسلسل الزمني مع الضباب، والضباب هنا مضاد للوضوح وللرؤية، لكن الطبيعة بحسب وعي الشاعر لا تقوم على الغموض حتى مع مجيء شتائها، فلا تلبث أن تأتي الثلوج لتكشف ما نجم

عن الضباب من غموض، وأخيراً ينهل المطر ليبشر بالخصوبة والنّماء والخير، ومن الواضح أن تقلب حالات الشتاء لا تدعو إلى شيء من القلق لأنّ الضباب يعقبه انكشاف ووضوح ومن ثم يعم الخير وتنهمر الأمطار، وهذه الدورة الطبيعية يعقبها سحر وجمال وخصوبة لهذا عمد في (ب25 ب26) إلى تكرار كلمة (السّحر) في عدة مواضع متبعاً الصنيع نفسه إذ يذكر السحر بصور تكرار مركب (السحر سحر الغصون) ثم يذكر في الموضع الثاني (سحر الزهور) وفي الثالث (سحر الثمر) وفي الرابع (سحر المساء) وفي الخامس (سحر المروج) على جهة الإضافة ليعبر عن تكامل دورة الفصول بين شتاء وربيع، ثم يضم إلى كل ذلك سحر المساء لتكتمل لديه اللوحة الطبيعة الزاهية بعناصر النماء والخصوبة والعطاء والجمال، وبذلك يتم له السحر بمعناه الرومانسي الذي يضفي على الوجود روعة وبهاءً.

ينبغي أن نلاحظ أن سحر الطبيعة الذي عبر عنه في (ب25 ب26) ناجم عن ضباب الشتاء وثلجه ومطره، والتكرار هنا عبّر عن تفصيل لا يحسن معه إجمال ؛ لأنّ الشتاء متنوع والسحر مختلف، فذكر بطرائق التركيب الإضافي أن للشتاء وجوهاً وظواهر وللسحر وجوهاً وظواهر لا يمكن أن تبرز بمثل ذلك الوضوح إلا بطريق التكرار الذي أشبع الدلالة، وفي الوقت نفسه أسبغ على النص انسجاماً من شأنه أن يبعث أصداء تستأثر بكامل اهتمام المتلقي الذي يجد نفسه سابحاً في بحر من الإيقاع البديع.

في (ب40 ب41 ب42 ب43) يتعلق النّص بموجة أخرى من التكرار تتصل باللفظ (ظمئت) التي جاءت في خمسة مواضع لتشد السامع إلى الغاية التي يسعى إليها المنشئ بوصفة داعياً إلى الطبيعة ورسوم الحياة فيها مصرحاً بوضوح عن رغبته بالالتحام بظواهرها فيذكر في الموضع الأول (ظمئت إلى النور) وفي الثاني (ظمئت إلى الظل) وفي الثالث (ظمئت إلى النبع) وفي الرابع (ظمئت إلى نغمات الطيور) وفي الخامس (ظمئت إلى الكون)، وواضح أن الكون يشكل فضاء لكل

الظواهر السابقة، لأنه يحتوي النور والظل والينبوع ونغمات الطيور، وعليه فإن هذا الضرب من التكرار يعبر عن النهم الآدمي بالتوحد مع الطبيعة بصورتها الكلية.

وينتقل النص في (ب52 ب53) إلى تكرار (إليك) في خمسة مواضع والهدف من ذلك التمهيد إلى الموجة الأخيرة من التكرار التي برزت في (ب55ب56) إذ نراه يعمد إلى الأمر بقوله (ناجي النسيم) و(ناجي الغيوم) و(ناجي النجوم) و(ناجي القمر) و(ناجي الحياة)، ومن الواضح أن الحياة ليست فضاءً للنسيم والغيوم والنجوم والقمر، بل هي فضاء للكائن البشري، غير أنّ الشاعر أراد أن يمحو الفارق بين الحياة البشرية والطبيعة ليعبر عن لحمة لا تنفصم عراها، وهنا ينصب الهدف من القصيدة، ليلتقي ضربا التكرار في نقطة واحدة وهي إلغاء الفارق بين الطبيعة بمحيطها الكوني و الحياة بمحيطها الوجودي، وهنا تكمن الرؤيا وتتمثل الغاية من التكرار الذي انتصر للدلالة والمغزى في النص.

ت: معدلات التكرار:

1. الاسم المعرف ب (ال): يعتمد النص اعتمادا واضحا على الصيغ الاسمية، ولاسيما الاسم المعرف ب (ال) كما يوضح الجدول الآتي:

الجدول (أ)

رقم البيت	الاسم المعرف بال	معدل تكرار الاسم في البيت
1	الشعب / الحياة / القدر	3 مرات
3	الحياة	1مرة واحدة
4	الحياة / العدم / المنتصر	3 مرات
5	الكائنات / المستتر	2 مرة
6	الريح / الفجاج / الجبال / الشجر	4مرات
7	المنى / الحذر	2 مرة
8	الشعاب / اللهب/ المستعر	3 مرات
9	الجبال / الدهر / الحفر	3 مرات
10	الشباب	1مرة واحدة
11	الرعود / الرياح / المطر	3 مرات
12	الأرض / البشر	2 مرة
13	الناس / الطموح / الخطر	3 مرات
14	الزمان / العيش / الحجر	3 مرات
15	الكون / الحياة / الميت	3 مرات

16	الأفق / الطيور / النحل / الزهر	4 مرات
17	الرؤوم / الميت / الحفر	3 مرات
18	الحياة / العدم / المنتصر	3 مرات
19	الخريف/ الأسى / الضجر	3 مرات
20	النجوم / الحزن	2 مرة
21	الدجى / الحياة / العمر	3 مرات
22	الظلام/ السَّحر	2 مرة
23	الغاب/ الوتر	2 مرة
24	الشتاء/ الضباب/ الثلوج / المطر	4 مرات
25	السحر / الغصون/ الزهور/ الثمر	4 مرات
26	السماء / الشجي / الوديع / المروج / الشهي/ العطر	6 مرات
27	الغصون	1 مرة
28	الريح / السيل	2 مرة
29	الجميع	1 مرة
30	البذور	1 مرة
31	لا يوجد	
32	الضباب / الثلوج / المدر	3 مرات
33	الحياة / الربيع / الشذي / الخضر	4 مرات
34	الطيور/ الزهور/ الثمر	3 مرات
35	الزمان	1 مرة
36	السحر	1 مرة
37	الصباح/ المساء / القمر	3 مرات
38	الفراش / الأنيق	2 مرة
39	الأشعة / الكائنات / الحياة	3 مرات
40	النور/ الغصون/ الظل / الشجر	4 مرات
41	النبع / المروج/ الزهر	3 مرات
42	الطيور / النسيم/ المطر	3 مرات
43	الكون / الوجود/ العالم / المنتظر	4 مرات
44	الكون/ الجمود / اليقظات / الكِبَر	4 مرات
45	الجناح	1 مرة
46	الأرض / الكون / الصور	3 مرت
47	الربيع / العطر	2 مرة
48	الشفاه / الشباب	2 مرة
49	الحياة / المدخر	2 مرة
50	النور/الحياة/ العمر	3 مرات
51	النور/ النور	2 مرة
52	الفضاء/ الضياء/ الثرى/ الحالم/ المزدهر	4 مرات
53	الجمال/ الوجود/ الرحيب/ النضر	4 مرات
54	الحقول/الثمار/ الزهر	3 مرات
55	النسيم / الغيوم/ النجوم / القمر	4 مرات
56	الحياة / الوجود / الأغر	3 مرات
57	الدجى / الخيال / الفكر	3 مرات
58	الكون	1 مرة
59	النجوم / الوضاء / البحور / الزهر	4 مرات

60	الجمال / القمر	2 مرة
61	الحياة / المقدس	2 مرة
62	الكون / الطموح / الحياة / الظفر	4 مرات
63	للحياة / النفوس / القدر	3 مرات

دلالة الجدول:

استعمل الشاعر في قصيدته الآنفة (167) اسماً معرفاً ب (ال) على النحو الآتي:

* تردد ذكر الاسم المعرف ب(ال) مرة واحدة في الأبيات (ب3 ب10 ب 27 ب29 ب30 ب35 ب36 ب45 ب58) أي في تسعة أبيات.

* تردد الاسم المعرف ب (ال) مرتين في الأبيات (ب5 ب7 ب12 ب20 ب 22 ب23 ب28 ب38 ب47 ب48ب49 ب51 ب60 ب61) أي في أربعة عشر بيتاً.

* تردد الاسم المعرف ب (ال) ثلاث مرات في الأبيات (ب1 ب 4 ب8 ب9 ب11 ب13 ب14 ب15 ب13 ب18 ب19 ب 21 ب32 ب34 ب37 ب39 ب41 ب42 ب46 ب50 ب54 ب 56 ب 57 ب 63) أي في أربعة وعشرين بيتاً.

* تردد الاسم المعرف ب (ال) أربع مرات في الأبيات (ب6 ب16 ب 24 ب25 ب 33 ب 40 ب43 ب44 ب 52 ب53 ب 55 ب 59 ب62) أي في ثلاثة عشر بيتاً.

* تردد الاسم المعرف ب (ال) ست مرات في (ب26).

* لم ينطوِ (ب31) على اسم معرف ب (ال).

ومؤدى ذلك أنّ هذه الكثافة في الاعتماد على الاسم المعرف ب (ال) تشي بأن النّص يرجح الاستخدام الثلاثي لهذا الاسم ذلك لأن تكراره ثلاث مرات جاء في أربعة وعشرين بيتاً، في حين جاء تكراره أربع مرات في ثلاثة عشر بيتاً، وكرر مرتين في أربعة عشر بيتاً، ومرة واحدة في تسعة أبيات، وقد بلغ هذا الاستخدام ذروته في

(ب26) إذ تم تكراره ست مرات، في حين شكل (ب1) استثناء أو خرقاً لهذه الظاهرة إذ لم ينطو على أي اسم معرف ب(ال). وعليه فإن ذلك المؤشر يدل على أن الاستخدام الثلاثي للاسم الصريح المعرف يعدُّ قاعدة للأسلوب في هذه القصيدة، ومن ثم فهو مؤشر أسلوبي دال على قاعدة وعلى خرق للقاعدة في الآن نفسه، بمعنى أن الأسلوب هنا شأنه شأن الأساليب الأدبية الحية التي تؤسس لنفسها قاعدة ثم لا تلبث أن تنزاح عن تلك القاعدة هروباً من الرتابة وطمعاً بالتنوع والثراء، وواضح أن (ب26) الذي تردد فيه الاسم الصريح المعرف ست مرات يمثل الذروة في استعمال هذا الضرب من الأسماء، و (ب31) الذي لم يذكر فيه هذا الاسم المعرف يمثل القرارة في هذا الباب، وثمة مسافة هائلة بين المجالين تتوسطهما مساحة شاسعة تمثلت بالمواضع التي كررت فيها الأسماء ثلاث مرات، لتكوّن بذلك مكانة وسطى تشي ببلورة ظاهرة أسلوبية فارقة للنّص.

إذا كان متوسط عدد كلمات كلّ بيت في القصيدة ما عدا الأدوات والحروف (6) كلمات فإن مجموع كلمات القصيدة يبلغ (378) كلمة تقريباً، منها (169) اسماً صريحاً معرفاً ب(ال). وهذا يعني أن معدل استخدام هذا الضرب من الأسماء بالنظر إلى عدد كلمات القصيدة بلغ 7و44بالمئة.

من المعروف أن الاعتماد على الاسم الصريح المعرف يكسب الكلام قوة ووضوحاً وتأثيراً.

2 . الاسم المعرف بالإضافة: استخدم الشاعر الاسم المعرف بالإضافة في عدد من المواضع كما هو مبين في الجدول الآتي:

الجدول (ب)

البيت	الاسم المعرف بالإضافة	معدل التكرار
3	شوق الحياة / جوها	2 مرة
4	صفعة العدم	1 مرة
8	عور الشعاب / كبة اللهب	2 مرة
9	صعود الجبال	1 مرة
10	دماء الشباب	1 مرة
11	عزف الرياح / وقع المطر	2 مرة
13	ركوب الخطر	1 مرة
14	عيش الحجر	1 مرة
16	ميت الطيور / ميت الزهر	2 مرة
17	أمومة قلبي	1 مرة
20	ضياء النجوم	1 مرة
21	ربيع العمر	1 مرة
22	شفاه الظلام / عذارى السحر	2 مرة
23	خفق الوتر	1 مرة
24	شتاء الضباب شتاء الثلوج شتاء المطر	3 مرات
25	سحر الغصون / سحر الزهور/ سحر الثمر	3 مرات
26	سحر السماء / سحر المروج	2 مرة
33	قلب الربيع	1 مرة
34	أغاني الطيور / عطر الزهور / طعم الثمر	3 مرات
36	غموض السحر	1 مرة
37	ضباب الصباح / سحر المساء / ضوء القمر	3 مرات
38	أسراب ذاك الفراش	1 مرة
42	نغمات الطيور / همس النسيم / لحن المطر	3 مرات
44	سبات الجمود، أفق اليقظات	2 مرة
45	خفق الجناح	1 مرة
46	عذب الصور	1 مرة
50	شباب الحياة / خصب العمر	2 مرة
54	حلو الثمار / غض الزهر	2 مرة
59	شموع النجوم / بخور الزهر	2 مرة
60	ضياء القمر	1مرة
61	نشيد الحياة	1 مرة
62	لهيب الحياة / روح الظفر	2 مرة

دلالة الجدول:

استعمل الشاعر في النّص الآنف /54 / اسمًا معرفاً بالإضافة.

معدل استعمال الاسم المعرف بالإضافة بالنظر إلى عدد كلمات القصيدة نحو 28و14 بالمئة.

لهذا الضرب من الاستعمال جمالية ظاهرة، بوصفه تركيباً يشد من لحمة التعبير في النص، ومن ثم يكسب الأسلوب إحكاماً ورصانة.

3 **الاسم النكرة** :جاء استخدام الاسم النكرة محدوداً في النّص قياساً بالاسم المعرفة كما يُظهر الجدول الآتي:

الجدول (ج)

البيت	الاسم النكرة	معدل التكرار
7	غاية	1 مرة
10	رياح / أخر	2 مرة
12	أمٌّ	1 مرة
15	حي	1 مرة
19	ليلة	1 مرة
29	مهجة	1 مرة
30	عمر / جميل	2 مرة
35	صروف / صروف / أخر	3 مرات
36	يقظة / موشحة	2 مرة
38	غيم	1 مرة
57	جمال / عميق	2 مرة
58	سحر / غريب	2 مرة
61	هيكل / حالم	2 مرة

دلالة الجدول:

تردد ذكر الاسم النكرة في النّص في (20) موضعاً ليشكل نسبة قليلة قياساً بالمعارف الواردة في النص .

يبلغ معدل استخدام النكرات في النّص بالنظر إلى عدد كلمات القصيدة نحو 20و3 بالمئة.

إن التركيز على الصيغ الاسمية سواء أكانت معارف أم نكرات يحيل على الثبات والوصف والتأمل، ذلك لأن الاسم حدث مجرد من الزمن.

4. **الفعل**: استخدم الشاعر الأفعال (الماضي الحاضر الأمر) في النّص على النحو الآتي:

الجدول (د)

البيت	الماضي	الحاضر	المستقبل	الأمر	معدل التكرار
1	أراد	يستجيب			2 مرة
2		ينجلي / ينكسر			2 مرة
3	تبخر / اندثر	يعانق			3 مرات
4		تشقه			1 مرة
5	قالت / حدث				2 مرة
6	دمدم				1 مرة
7	طمح / ركب / نسي				3 مرات
8		أتجنب			1 مرة
9		يحب / يعش			2 مرة
10	عجت / ضجت				2 مرة
11	أطرق				1 مرة
12	قالت/ سألت	تكرهين			3 مرات
13		أبارك يستلذ			2 مرة
14		ألعن / يماشي / يقنع			3 مرات
15		يحب / يحتقر			2 مرة
16		يحضن / يلثم			2 مرة
17	ضمت				1 مرة
18		تشقه			1 مرة
19					
20	سكرت / غنيت				2 مرة
21	سألت أذلت	تعيد			3 مرات
22		تتكلم / تترنم			2 مرة
23	قال				1 مرة
24		يجيء			1 مرة
25		ينطفيء			1 مرة
26					
27		تهوى			1 مرة
28		تلهو / يدفن			2 مرة
29	تألق / اندثر	يفنى			3 مرات
30	حملت	تبقى			2 مرة
31	تلاشت				1 مرة
32					
33		يمل			1 مرة
34					
35		يمشي / تنمو / تذوي/ تحيا			4 مرات
36		تصبح			1 مرة
37		تسائل			1 مرة

38		يغني / يمر			2 مرة
39		أنتظر			1 مرة
40	ظمئت / ظمئت				2 مرة
41	ظمئت	يغني / يرقص			3 مرات
42	ظمئت				1 مرة
43	ظمئت	أرى			2 مرة
44					
45	نما				1 مرة
46	صدَّعتِ / أبصرتِ				2 مرة
47	جاء				1 مرة
48	قبَّل / غبر	تعيد			3 مرات
49	قال/ منح / خلّد				3 مرات
50	بارك			استقبلي	2 مرة
51	ظهر	تعبد / يبارك			3 مرات
52					
53					
54				ميدي	1 مرة
55				ناجي | 4	4 مرات
56				ناجي	1 مرة
57	شفّ	يشب / يذكي			3 مرات
58		يصرف		مدَّ	2 مرة
59	ضاءت / ضاع				2 مرة
60	رفرف				1 مرة
61	رنَّ/ سُحِرَ				2 مرة
62	أُعلنَ				1 مرة
63	طمحت	يستجيب			2 مرة

دلالة الجدول:

1. استخدم الشاعر /108/ أفعال منها /49/ فعلاً بصيغة الحاضر و/48/ فعلاً بصيغة الماضي، و/8/ أفعال بصيغة الأمر.

2. لم يستخدم النص أفعالاً دالة على المستقبل .

3. بلغت نسبة استعمال الصيغ الفعلية بالنظر إلى عدد كلمات القصيدة نحو 8و28 بالمئة.

4. في القصيدة سبعة أبيات لم تنطو على أي فعل وهي:(ب 19 ب 26 ب32 ب 34 ب44 ب52 ب53).

5.تدل الصيغ الفعلية عامة على الحركة والتوثب والانطلاق بوصف الفعل حدثاً مقروناً بزمن.

ت : المؤشرات الأسلوبية للجداول:

بالنظر إلى الجداول الآنفة يمكن تدوين الملاحظات الآتية:

1.أظهرت الجداول (أ ب ج د) ترجيح الصيغ الاسمية عامة على الفعلية، وتميز الاسم المعرف ب(ال) من مجموعة الصيغ الاسمية المستعملة، لهذا رأى المنشئ في هذه الصيغة نمطاً مثالياً للغة فميز نفسه بها، إذ استحال الاسم المعرف ب (ال) سمة أسلوبية فارقة للنص المدروس.

2.إن الاعتماد الكثيف على الصيغ الاسمية المختلفة في النص أحال النص إلى شيء من الثبات، فمعدل استعمال الأسماء عامة بالنظر إلى عدد كلمات القصيدة بلغ 64و5 بالمئة، مقابل معدل استعمال الأفعال الذي بلغ 28و8بالمئة، وأما معدل استعمال أشباه الجمل (الظروف خاصة) فبلغ 6و7 بالمئة.

3.من الواضح أن النص بانحيازه إلى الصيغ الاسمية يرجح السكون على الحركة بوصف الاسم حدثاً معزولاً عن الزمن، ومن ثم فهو يشي بالوصف والتأمل والثبات، والنزوع إلى الاسمية يتفق وموضوع النّص المتمثل أساساً بتأمل أحوال الطبيعة والكون، في حين كان الفعل مبعث الحركة بوصفه حدثاً متصلاً بزمن.

إنّ التركيز على استخدام الماضي والحاضر دون المستقبل في النص، يشير إلى موقف الشاعر من الزّمن، فالفعل المضارع جاء في (49) موضعاً، الماضي في (48) موضعاً كما ذكرنا آنفاً، في حين لم ترد أية صيغة فعلية تفيد الاستقبال، وهذا يدل على أن الشاعر يرى حضوره في الآن، واللحظة الآنية من أقصر الأزمنة، لضيق امتدادها في المكان، وعليه فإن الشاعر حدد امتداد حاضره فيما هو ماض فحسب، والأصل أن امتداد الحاضر متحقق في الماضي والمستقبل على حد سواء. مما يشير إلى أن (الآن)

ينتسب عنده إلى الماضي، ليبقى المستقبل هو أحد جناحي الحاضر في الحقيقة خارج التصور الزماني للنص. وثمة ارتباط في الفهم الفلسفي بين الروح والزّمان المتجسد في الفعل، غير أن روح الشابي التي تنطوي على الخصب في هذا النص لم تشتمل على التركيبات الواقعية للزمان المتحد بالروح، مثل أن تتمثل الروح في النص كما تمثلت الطبيعة في المكان، وعليه فإن الشاعر لم يصف زمناً طبيعياً وإنما وصف زمناً وجودياً ذاتياً، حاول من خلاله تصور الآنية معزولة عن جانبها المستقبلي.

ث : علامات الأسلوب في النص:

التنوع في الأسلوب سمة موجبة، فإذا مضى الأسلوب على وتيرة واحدة في التعبير، كالاعتماد على نسق لغوي واحد دل ذلك على فتوره ومن ثم افتقاره إلى القوة والتأثير، ومعنى ذلك أن الأصل في الأساليب التنوع، وهذا إنما يحيل على تساؤل مهم فحواه: إذا كان للأسلوب طاقة تأثيرية في النفس يبلغها من خلال التنوع فبماذا يتميز أسلوب عن أسلوب؟

إنّ السمات الأسلوبية المميزة تظهر عادة من خلال الاعتماد على إمكانية من إمكانات التعبير اللغوي دون أخرى، والتميز الذي نعنيه معناه التركيز على ظاهرة دون ظاهرة، ومحال أن تتفق الأساليب في التركيز على ظاهرة ما، ذلك لأن التركيز أساساً متصل بالحاجات النفسية وبالظروف الموضوعة الخاصة بالنظم، فمن هذه الجهة يمكن أن تتنوع الظواهر الأسلوبية التي يمكن أن يتميز بها كل نص عما سواه، والنص الذي بين أيدينا اعتمد على التنوع الأسلوبي في جهتين أساسيتين:

أ. المقابلة بين الصيغ الاسمية والفعلية منحازاً إلى الأسماء كما بينا آنفاً.

ب.الاعتماد الواضح على ظاهرة الالتفات محدداً مجالاتها بنوعين مهمين : الأول الالتفات من الفعلية إلى الاسمية كما يظهر ذلك في مطلع النص، إذ برز الاعتماد على الأفعال واضحاً :

إذا الشّعب يوماً أراد الحياة فلابد من أن يستجيب القدر

إذ انطوى البيت على ثلاثة أفعال، حُذف واحدٌ منها بعد (إذا)، دل عليه الفاعل (الشعب)، وذُكر اثنانِ وهما: (أراد) و(يستجيب) الأول ماض والآخر حاضر محاولاً تأسيس نوع من الالتفات بين الماضي والحاضر، موحياً بأن امتداد الزّمان في النص يتوقف عند حدود الآن ولهذا مؤشر وضحناه فيما سبق . ثم نجد التفاتاً بين الفعلية والاسمية يشي بعلاقة متضادة على نطاق استخدام الأفعال والأسماء، فهنالك أبيات في القصيدة غسلت من الصيغ الفعلية كما هو الشأن في قوله:

معانقة وهي تحت الضباب   وتحت الثلوج وتحت المطر

فهذا البيت يمثل نسقاً تعبيراً على جانب كبير من التوافق من حيث الصيغ اللغوية التي تندرج تحت الاسمية (معانقة الضباب الثلوج المطر) متضافرة مع استعمال واسع للظرف (تحت) الذي كرر أربع مرات، ومحدود مع الضمير (هي)، وهذا الاستخدام مضاد للفعلية،و يبلغ الاستعمال القائم على المقابلة بين الأسماء والأفعال أوجه في (ب55) الذي ترد فيه أربعة أفعال مكررة مقابل أربعة أسماء صريحة معرفة في قوله:

وناجي النسيم وناجي الغيوم   وناجي النجوم وناجي القمر

والتضاد متحقق هنا بين الفعلية والاسمية بوصف الاسم غير الفعل في صيغته وفي دلالته وفي وظيفته أيضاً. والثاني: الالتفات المنبعث من حركة الضمائر في النص ففي (ب14) يلتفت من التكلم إلى الغيبة في قوله:

وألعن من لا يماشي الحياة   ويحتقر الميت مهما كبر

إذ الضمير في قوله (ألعن) عائد إلى متكلم، وفي (يماشي يحتقر)عائد إلى غائب، وهذا التفات، إلا أن صوره جاءت محدودة في النص، والسبب في ذلك أن النص اعتمد بصورة أساسية على الاسمية مما جعل مجالات الحركة فيه محدودة، وأمر آخر أسهم في محدودية هذا الضرب من الالتفات أن الشاعر ركز على الالتفات بين الفعلية والاسمية كما أشرنا آنفاً ذلك لأن هذا الضرب من الالتفات ينطوي على تضاد ظاهر.

ج : وظيفة اللّغة في النص:

تتحدد وظيفة اللّغة في النّص بحركة الضمائر أو بإسناد الفعل إلى ضمير،لأن الفعل مبعث الحركة في النص، وهو من ثم بحاجة إلى إسناد لتحديد دلالته، وبحسب ما حدده جاكبسون تنبثق الوظيفة الإخبارية في نص ما بالتركيز على إسناد الفعل إلى غائب، والوظيفة الوعظية بالاعتماد على ضمير المخاطب، والانفعالية ببروز ضمير المتكلم، ولبيان الوظائف اللّغوية في النص يحسن النظر إلى الجدول الآتي:

البيت	الفعل المسند إلى متكلم	الفعل المسند إلى غائب	الفعل المسند إلى مخاطب	وظيفة اللغة
1		أراد / هو		إخبارية
2		ينجلي ينكسر / هو		=
3		يعانقه / هو		=
4		تشقه / هو		=
5		قالت/ هي		=
6		دمدمت / هي		=
7	طمحتُ/أنا			انفعالية
8	أتجنب / أنا			=
9		يحب/هو		إخبارية
10		فعجت / هي		=
11	أطرقت /أنا			انفعالية
12		قالت/ هي		إخبارية
13	أبارك/ أنا			انفعالية
14	ألعن / أنا	يماشي / هو		= + إخبارية
15		يحتقر/ هو		إخبارية
16		يحضن / هو		=
17		ضمت/ هي		=
18		تشقه / هي		=
19				
20	سكرت / أنا			انفعالية
21	سألت/ أنا			=
22		تتكلم / هي		إخبارية
23		قال/هو		=
24		يجيء/ هو		=
25		ينطفيء/ هو		=
26				
27		تهوي/ هي		=
28		تلهو / هي		=
29		يفنى / هم		=
30		تبقى/ هي		=
31		تلاشت/ هي		=

32				
33		يمل / هو		=
34				
35		يمشي / هو		=
36		تصبح / هي		=
37		تسائل/ هي		=
38		يغني / هو		=
39				
40	ظمئتُ / أنا			انفعالية
41	ظمئت/ أنا			=
42	ظمئت/أنا			=
43	ظمئت/ أنا			=
44				
45		نما / هو		إخبارية
46		صدعت أبصرت / هي		=
47		جاء / هو		=
48		قبلها تعيد / هو هي		=
49		قال / هو		=
50		بارك / هو		=
51		تعبد يبارك / هي هو		=
52				
53				
54			ميدي / أنت	وعظية
55			ناجي / أنتِ	=
56			ناجي / أنتِ	=
57		شفّ يشب يذكي / هو		إخبارية
58		مُدَّ يصرف / هو		=
59		ضاءت ضاع / هي هو		=
60		رفرف / هو		=
61		رنَّ / هو		=
62		أعلنَ / هو		=
63		طمحت يستجيب / هي هو		=

دلالة الجدول:

1.تهيمن على النص الوظيفة الإخبارية، وذلك من خلال إسناد /51/ فعلاً إلى غائب، في حين أسند /11/ فعلاً إلى متكلم، وإلى جانب ذلك أسندت /3/ أفعال إلى المخاطب مما يشير إلى تراجع الوظيفتين الانفعالية والوعظية للغة في هذا النص.

2. أراد النص من خلال الاعتماد على ضمير الغائب أن يقدم نفسه بصورة إخبارية، في محاولة لتقليص دور الذات في النسيج اللغوي، مع أن موضوعه رومانسي ذاتي، غير أن إسناد الحركة أو الفعل للغائب جعله يشكل انحرافاً عن النسق الرومانسي الذي يبرز فيه ضمير المتكلم بروزاً واضحاً، ومن ثم فإن الوظيفة الإخبارية للغة النص تنهض سمة فارقة وتستحيل مؤشراً أسلوبياً خاصاً يشي بتفرده عن الأدب الرومانسي عامة.

ح : التكرار اللفظي وأثره في الإيقاع:

يعرّف الإيقاع بأنّه "مجموعة أصوات متجانسة متناغمة متشاكلة متماثلة متضافرة متفاعلة تتشكل داخل منظومة كلامية لتجسد نظاماً صوتياً ذاتياً ينشأ عن تلقائيات النسج اللفظي" (1)

والإيقاع مختلف عن الوزن من حيث الدقة والصرامة والانضباط، إذ الوزن تقدير زمني ينصرف إلى توزيع الكلام على الزمن بصورة منضبطة مثله في ذلك مثل الموسيقى في تحديد أنغامها وضبط ألحانها بميزان صوتي دقيق، في حين أن الإيقاع "يتشكل من انقسام من جنس آخر مختلف عن الوزن كلّ الاختلاف، بوصفه يقدر أقسام التركيب المماثل بحسب أزمنة غير متساوية(2).

ويميز المهتمون بمجالات الإيقاع بين ضربين من الإيقاع : الإيقاع الصوتي واللوني، فالصوتي سمعي يشي بالرتابة والانضباط دون الالتزام بتقسيم الأصوات بحسب الزمن، وهذا هو الفارق بينه وبين العروض كما أشرنا، إذ الإيقاع الصوتي الناجم عن الكلمات المكرورة مع أنه يشي بالانتظام والانضباط إلا أنه في الواقع لا يبلغ انتظام وانضباط الوزن، ومع ذلك فإن الإيقاع الصوتي الناجم عن التكرار في

---

[1] - مرتاض، عبد الملك (السبع معلقات طبع اتحاد الكتاب العرب دمشق 1998م) ص: 217.

[2] - مرتاض، عبد الملك (السبع معلقات) ص: 213.

النصوص الأدبية يولد لدى لسامع طاقة موسيقية تحاكي الفطرة والعفوية والبساطة والتلقائية . وأما الإيقاع اللوني فهو بصري ينجم عن تدرج الألوان، وهو من ثم ضرب من المحاكاة التي تدل على تراسل الشعر مع الفنون البصرية كفن الرسم، تماماً كما هو الإيقاع الصوتي الذي يعدُّ ضرباً من محاكاة الطاقات الإيقاعية المصاحبة لفن الموسيقى، وكلاهما محاكاة للطبيعة الأم فيما يصدر عنها من صور وأصوات.

ينبعث الإيقاع الصوتي في النّصوص الشعرية من مصادر عدة كالتكرار اللفظي، والقافية وتناغم الكلمات وجرس الحروف، غير أن ثمة لوناً إيقاعياً يتميز به النص الآنف من خلال التركيز على نمط تكراري فريد ينهض سمة أسلوبية فارقة يتمثل في قوله:

وألعن من لا يماشي الحياة　　　ويقنع بالعيش عيش الحجر

وقوله:

يجيء الشتاء شتاء الضباب　　　شتاء الثلوج شتاء المطر
فينطفئ السحر سحر الفصون　　　وسحر الزهور وسحر الثمر

وقوله:

وضاءت شموع النجوم الوضاء　　　وضاع البخور بخور الزهر

ومن الملاحظ أن هذا الضرب من التكرار الذي يمكن تسميته بالمركب أو المؤكد الذي يعضد جملة السمات الفارقة للقصيدة، فالشاعر ميز نفسه بهذا اللون ليحوله إلى علامة أسلوبية فريدة، وتردد هذا التكرار مرات عدة في نص واحد يدل على أنه يشكل ظاهرة جديرة بالدراسة المستفيضة إذا ما حاول باحث الوقوف على معالم أسلوب الشابي في شعره عامة.

ثمة ضرب من التكرار في النص يدل على ميل الشاعر إلى الإيقاع، وهو وإن لم يؤسس لدية علامة فارقة إلا أن له مؤشرات أسلوبية مهمة تتمثل بثقة الزائدة بقدرة كلمة ما على إبراز الإحساس أو الانفعال، ومعلوم أن التكرار لا يهدف إلى إظهار المعاني فحسب وإنما يظهر الأحاسيس والانفعالات، ومن هذه الناحية فهو رديف للصورة التي تنبثق من خلالها العواطف الكامنة والانفعالات الحبيسة، يقول:

ويمشي الزمان فتنمو صروف وتذوي صروف وتحيا أخر

ويمكن التساؤل هنا هل التكرار هنا لازم لإقامة الوزن، إذ أفاد ثلاث حالات: صروف تنمو/صروف تذوي/تحيا أخر، والحال الثالثة تكرار معنوي، وهو الذي جاء لإتمام البيت وبه استقام الوزن، ذلك لأن النمو هو نفسه الحياة، ومن العجيب أن التكرار اللفظي هنا انصهر في بنية الكلام في حين تحول التكرار المعنوي إلى لازمة لإقامة الوزن، ومؤدى ذلك أن الشاعر يهتم بالإيقاع بصورة إن لم تعدل اهتمامه بالمعنى فقد تفوقه.

أما الإيقاع اللوني فقد أحال القصيدة لوحة متدرجة الألوان والصور، إذ ترتبط السماء بالمروج من خلال خط الأفق الواهي لتتداخل الزرقة الصافية بالخضرة الزاهية مؤلفة منظراً معبراً عن انسجام لوني ينبعث عنه إيقاع ساحر أخاذ في قوله:

وسحر السماء الشجي الوديع وسحر المروج الشهي العطر

والمنظر هنا لم يُنسج من خلال آليات التصوير المعتاد، إذ لم تقم علاقة تشابه هنا بين السماء والمروج، بل هنالك امتداد واتصال وتدرج أفاده التكرار، فإذا بسحر السماء قد استدعى سحر المروج لتتشكل لوحة فيها سحران: سحر المساء وسحر المروج، وقد جمع بينهما حرف العطف (و). إذ السحر عنصر تشكيلي مهم في لوحات الشابي الشعرية، يتم بطريقه استدعاء صور طبيعية متنوعة كضباب الصباح وضوء القمر وسحر المساء في قوله:

تسائل أين ضباب الصباح　　　وسحر المساء وضوء القمر

وهذا رسم مثالي يجمع حالات متدرجة في سحرها وجمالها، فطلوع النهار في أول تباشيره يكون ضبابياً في أول انبعاث خيوط الصباح الأولى، وفيها مجال للتأمل وللخيال الذي يكشف مساحات غامضة لم يكن قد جلاها الإصباح بعد، وحين تميل الشمس إلى الغروب تتكرر الحال ذاتها، وكذا حين يطلع القمر في الليل، وفي الحالات الثلاث يتجلى اللون الضبابي وهو المجال الأرحب لانطلاق الأفكار، وهو من ثم السحر الذي يسبح فيه الخيال وينتعش الشعر .

وثمة تصاوير تشي بالإيقاع اللوني في النص منها المقابلة بين النور والظل في قوله:

ظمئت إلى النور فوق الغصون　　　ظمئت إلى الظل تحت الشجر

وهذا اللون الإيقاعي لا يجسد علاقة ضدية متنافرة، بقدر ما يوحي بعلاقة ضدية تكاملية، ذلك لأن التكرار هنا بطريق الفعل (ظمئت) حدد مسافة واحدة بين الشاعر والحالين المشار إليهما في البيت، فذكر أن حاجته إلى النور كحاجته إلى الظل على ما بين الحالين من تضاد ظاهري، لكنما في الأصل يتكاملان، ذلك لأن وضوح النور وأستار الظل متدرجة في صورتها الطبيعية لذا فهي منسجمة متناغمة.

خ : التكرار اللفظي وأثره في بناء النص:

أسهم التكرار في رسم مسار يوحي بالبناء الدائري للنّص، وهو تصور نابع في الأصل من التعبير عن الرؤية الخاصة بأثر الزمان في الذهنية التي أنتجت الخطاب الأدبي . وقد تركز الإيحاء بالرسم الدائري من خلال تكرار كلمات بعينها في مطلع النص ومقطعه أو بدايته ونهايته مثل أن يفتتح النص بقوله:

إذا الشعب يوماَ أراد الحياة　　　فلابد أن يستجيب القدر

فقوله في عجز البيت الأول (فلابد أن يستجيب القدر)، كرر في عجز البيت الأخير في القصيدة:

إذا طمحت للحياة النفوس فلا بد أن يستجيب القدر

يضاف إلى ذلك تكرار بعض الكلمات مثل أداة الشرط (إذا) وكلمة (الحياة) في صدر (ب1) التي تقابل كلمة (للحياة) في صدر (ب63) . وهذا يعني أن القصيدة بدأت بتعبير وانتهت عند التعبير نفسه، متخذة مساراً كمسار الدائرة التي تبدأ بنقطة وتنتهي بالنقطة نفسها.

3. نتيجة البحث:

يمكن تدوين ملاحظتين توضحان نتيجة هذا البحث بصورة مختصرة :

1. إنّ الشابي في نصه السابق مع ترسمه خطوات الرومانسيين في التعبير عن موضوعه كاعتماده الواضح على مجموعات لفظية تصف ظواهر الطبيعة والكون وصفاً دقيقاً، إلا أن أسلوبه قد اتسم بعلامات فارقة بدت في اعتماده بصورة مباشرة على الاسم الصريح المعرف بال والمعرف بالإضافة، ذلك لأن الاسم الصريح المعرف يكسب الكلام قوة ووضوحاً وتأثيراً بالغاً في نفس المتلقي، يضاف إلى ذلك ترجيحه استعمال الصيغ الاسمية على الفعلية للغاية نفسها أي أنه أراد أن ينتقل بالقصيدة الرومانسية من مجال الذات الإنسانية المنفعلة بآلامها إلى مجال التأمل الواسع الرحب.

2. لقد عمل التكرار في النص المدروس على تميز أسلوب الشاعر، وذلك بإظهاره الفكرة المركزية للقصيدة من خلال لفظ (الحياة) الذي شاع استعماله في القصيدة عامة ليشكل ما يعرف بمفتاح النص، أو ربما النواة التي تدور حولها جميع العناصر اللغوية .ثم أسهم التكرار في توضيح الجانب الإيقاعي في النص معبراً

عن صلة الإيقاع بالفطرة والطبيعة وهذا بحد ذاته مؤشر أسلوبي مهم متصل بجوهر الموضوع الذي ينطوي عليه النص. وأخيراً كان للتكرار اللفظي أثرٌ في رسم البناء الدائري للنص الذي نجمت عنه الرؤية الشعرية وفحواها أنّ للشاعر تصوراً دائريًا للزمان، وهذا ما نجم فعلاً عن البني النصية المرتبطة أصلاً بنظام كوني شامل، وتفصيل ذلك أن الشاعر لم يجد السرمدية حصيلة التقاء الأزمنة الثلاثة: الماضي الحاضر المستقبل، لأننا وجدناه يهمل المستقبل بصورة قد تكون مقصودة، فتتابع الأزمنة بين ثلاث لحظات: ماضية وحاضرة ومستقبلية يجسد في نهاية المطاف الخط المستقيم للرؤية الكونية طبقاً لرأي أرسطو الذي رأى أنّ المستقبل ينطوي على عدم التناهي، لتغدو السرمديةُ عنده خطّاً مستقيماً لا يتناهى من حيثُ الطولُ أي أنه لا يعود إلى نفسه، وقد وافقه هيجل في ذلك التّصور.(1)

في حين كانت السرمدية تعني عند الشابي دوران الزمن حول نفسه فاللحظة الحاضرة ترجع إلى لحظة ماضية، كما تدور فصول السنة حول ذاتها معبرة عن دورة الزمان السرمدي، موافقاً في ذلك الرؤية الأفلاطونية التي جعلت السرمديةَ العودَ الدائمَ لدورة واحدة، وعليه فإن الزمان عنده يسير وفق شكل دائري مع الحركة الكاملة للكواكب، وفي نهاية كل دورة يتكون العدد أي اليوم والشهر والسنة، وهذا يعني أنّ أجزاء الزّمان تدور حول نفسها.(2)

وفحوى القول: أن الرؤية الشِّعرية في القصيدة قد تجلت في التّصور الدائري لحركة الزمان، ولم يكن التعمق في قرارة هذا النص متاحاً لكشف هذه الرؤية لولا تحليل التشكيلات اللّغوية والوقوف على علامات الأسلوب الفارقة لهذا النص والمتمثلة أصلاً بالتكرار.

---

[1] - بدوي، عبد الرحمن (الزمان الوجودي ط3 دار الثقافة بيروت 1975م) ص:38.

[2] - المرجع السابق. ص: 41

المصادر والمراجع

1. بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، ط3 دار الثقافة بيروت 1975م.

2. بليث، هنريش، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري ط2 طبع دار أفريقيا الشرق المغرب 1995م.

3.جاكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ط1 نشر دار توبقال المغرب 1988م.

4.الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر نشر مكتبة الخانجي بمصر.

5. ابن خلدون، المقدمة، طبع دار الكتاب اللبناني بيروت 1981م.

6.ريفاتير، مايكل، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة حميد لحميداني ط 1 دار النجاح الجديدة المغرب 1993م.

7. الطرابلسي، محمد الهادي، تحاليل أسلوبية، ط دار الجنوب تونس 1992م.

8.عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1984م.

9. عزام، محمد، الأسلوبية منهجاً نقدياً، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1989م.

10.فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1 دار الآفاق الجديدة بيروت 1985م.

11.القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء، تحقيق محمد الخوجة ط3 دار الغرب الإسلامي بيروت 1986م

12.كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار توبقال المغرب 1986م.

13، مرتاض، عبد الملك، السبع معلقات، طبع اتحاد الكتاب العرب دمشق 1998م.

14.المسدي، عبد السلام، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب تونس 1982م.

15. مصلوح، سعد، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط2 دار الفكر العربي القاهرة 1984م.

16.ناظم، حسن، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط1 المركز الثقافي في المغرب 2002م.

تاريخ ورود البحث على مجلة جامعة دمشق 2007/1/25.